

OVID IN DEN *CARMINA BURANA*

Die Rezeption des römischen Dichters Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.–17 n. Chr.) vollzieht sich im europäischen Mittelalter¹ in drei Perioden, vom 8. bis 11., vom 11. bis 13. und vom 13. bis 15. Jahrhundert². In der ersten Periode findet man nur spärliche Spuren Ovids, so etwa bei Paulus Diaconus und Theodulf von Orléans. Modoin von Autun, dem Dichterkreis am Hofe Karls des Großen angehörend, legte sich den Beinamen Naso zu. Unter Ludwig den Frommen begegnen ovidische Reminiszenzen in den Elegien des Ermoldus Nigellus, der aus der Straßburger Verbannung sich nach dem Hofleben zurücksehnend, die von Ovid in vergleichbarer Lage verfaßten *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* vielfach benutzte³. Obwohl seit dem 9. Jahrhundert die Kenntnis Ovids, seine Zitierung und Benutzung, seine Nennung in Autorenlisten offensichtlich sind, sind das letzten Endes nur vereinzelte Erscheinungen in der noch viel zu undifferennten geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Struktur des Karolingerreichs, der *aetas Vergiliana*, die die ovidische Dichtung mit dem Hintergrund der überreifen städtischen Gesellschaft Roms realiter noch nicht verstand. Seit dem 11. Jahrhundert beginnt sich das Bild zu ändern, als die Wiedergewinnung der Autonomie des menschlichen Geistes auf der Grundlage der antiken Errungenschaften eine fortschreitende Entwicklung im Kulturleben des Mittelalters einleitete⁴. Die tragenden Strukturen der Ovid-Rezeption werden nun in der europäischen Perspektive, vor allem in der lateinischen Literatur, daneben auch in den romanischen Literaturen sichtbar. Deutlich zeigt sich Ovids neue Geltung an seiner Aufnahme als Schulautor im Grammatik- und Literaturunterricht. Er wird Schulautor höchsten Ranges als *aureus auctor*, etwa in der *Ars lectoria* Aimerics, als einer der Klassiker, die für die Ausbildung in den *studia liberalia*, dem höheren Unterricht als grundlegend angesehen werden. Folgen dieser Rezeption waren Glossierung, Kommentierung, *Accessus* und Schulhandschriften Ovids, der jetzt nicht mehr nur der brillante Stilist war, sondern auch die erotische und weltmännische Autorität höfischer

Sitte und Tugend, die Autorität des Wissens und der Philosophie⁵, ein heimlicher Christ, der nur *propter impératores* seine wahren Ansichten in der

¹ P. Klopsch u.a., *Ovid*, Lexikon des Mittelalters, 6, 1993, Sp. 1592.

² H. Kugler, *Ovidius Naso*, P., Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 7, 1989, Sp. 250.

³ F. Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich und Stuttgart 1960, S. 8.

⁴ Munari, S. 8.

⁵ Klopsch, Sp. 1594.

heidnischen Materie gestaltet habe⁶. Die sogenannte *aetas Ovidiana* brach an. Die *Metamorphoses* galten nun als Ovids Hauptwerk, heißen oft *Ovidius maior*. Ihnen wird deshalb die Ovid-Biographie zugeordnet. Die Einleitung in die *Heroides* führt zugleich in Ovids Gesamtwerk ein. In einer *Accessus*-Sammlung (München clm 19475) gilt er als Verkünder des Ideals der Liebe und Ehe. Nach Auskunft eines anderen Kommentators verfaßte er die *Heroides* mit der Intention, Beispiele für die drei *genera amoris* zu geben und den *amor legitimus* als vorbildlich, den *illicitus* und den *stultus* als absurd darzustellen⁷.

Die Möglichkeit allegorischer Deutung von Ovids Mythologie, von deren Figuren und Geschichten, und der darin gestalteten sensualistischen Natur- und Liebesauffassung wurde zum zentralen Aspekt der Ovid-Rezeption. Die antike Mythologie ließ sich auf diese Weise der mittelalterlichen Vorstellungswelt dienstbar machen und auf die Eigenschaften der menschlichen Natur im Zusammenhang naturkundlicher und kosmologischer Erscheinungen beziehen. Von hier war der Weg nicht weit zur typologischen Anverwandlung des heidnischen Bilderschatzes Ovids unter dem Aspekt der zwar im Mittelalter nie unangefochtenen *interpretatio christiana*⁸.

Zum Schulautor geworden, blieb Ovid Lehrmeister und Autorität. Vor allem auf dem Gebiet der irdischen und sinnlichen Liebe wurde er zum Synonym für Liebeslehre und für erotische Dichtung insbesondere mit seinen *Amores*, der *Ars amatoria* und der *Remedia amoris*. In Frankreich und England entstehen nach dem Vorbild der *Ars* zahlreiche *Arts d'aimer* und *Chefs d'aimer*⁹. Die lateinische Liebesdichtung des Hochmittelalters ist ohne ovidisches Vorbild nicht denkbar¹⁰.

Viele Lieder der *Carmina Burana* (Lieder aus Benediktbeuern)¹¹, der größten und bedeutendsten Sammlung (318 Dichtungen) weltlicher Lyrik des lateinischen Mittelalters aus dem 12./13. Jahrhundert, leben von ovidischen Bildformeln und Gestaltungsmustern, insbesondere die 121 Frühlings- und Liebeslieder der zweiten Abteilung der CB¹², wenn sie das Lob der Geliebten, die Bitte um Erhörung, die Schilderung von Glücks- oder Leidenszuständen behandeln. Den CB-Dichtern empfahl sich Ovids Liebesdichtung vor allem deshalb, weil er die Liebe nicht nur

⁶ Kugler, Sp. 251.

⁷ Kugler, Sp. 251.

⁸ Kugler, Sp. 251.

⁹ Kugler, Sp. 254.

¹⁰ R. Schnell, *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern und München 1985.

¹¹ Nach der Herkunft des *Codex Buranus* (heute: Staatsbibliothek München, clm 4660/4660a aus der bayrischen Benediktinerabtei Benediktbeuern *Carmina Burana* genannt, die die Gedichte inhaltlich in vier Abteilungen gliedern: 1. Moralistisch-satirische Dichtungen. 2. Frühlings- und Liebeslieder. 3. Trink-, Spieler- und Vagantenlieder. 4. Geistliche Spiele.

¹² Als Ausgabe der *Carmina Burana* (abgekürzt CB) wird benutzt: *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hg. von Bendikt Konrad Vollmann, Frankfurt/Main 1987.

als eine unberechenbare, wie eine Krankheit hereinbrechende Macht zu schildern wußte, sondern auch Heilmittel dagegen nannte. Die Überzeugung der CB-Dichter, dass Liebe und Trauer, überhaupt menschliche Affekte beobachtet, diagnostiziert und in typische Formen gefaßt werden können, fand in Ovid als dem *praceptor amoris* ihr wichtigstes Vorbild.

Schon der Inhalt der Frühlings- und Liebeslieder der CB drängt geradezu zur Rezeption Ovids. Die Thematik ist denkbar bunt: Frühling und Liebe, Preis der Geliebten, Glück des Liebeserfolgs, obszöne Liebespraktiken, gewalttätige Liebesakte, behutsame Liebesspiele, Ermunterung zur Jugendliebe, Verspottung der Altersliebe, Homosexualität als Verstoß gegen die *Venus naturalis*, Hurerei und Konkubinat des Priestertums, ein dezent geschilderter Bordellbesuch, der große Wettstreit zwischen Phyllis und Flora über die Vorzüge und Nachteile der Kleriker- und Ritterliebe, Liebesgeschichten aller Art in Schüler-, Tanzliedern und in reizvollen Pastourellen mit deutschen Strophen oder mit witziger Mischung aus Deutsch und Latein. Bunt ist gleichfalls das Repertoire der Liebesklagen: die Klage über die Liebesnöte des Apollonius, über die verhängnisvolle Liebe zwischen Äneas und Dido, zwischen Paris und Helena, die dem christlichen Mittelalter als Warnung vor der Liebe galt. Zu diesen Klagen kommen eine Klage Amors über den Verfall der Liebeskunst, Klagen über Trennung und Scheiden, Neid, Verleumdung und Untreue, ferner Totenklagen, die Klage des vom Aussatz befallenen Walther von Châtillon, die Klage des schwangeren Mädchens und schließlich die Klage der Nächstenliebe (*caritas*).

Die Liebe ist in den *Carmina Burana* nicht die höfische Minne, die Geliebte ist nicht die unerreichbare *donna* der Troubadoure. Es herrscht nicht das Phänomen des *amour courtois*.

Die Liebe ist hier vielmehr die auf sinnlichen Genuß zielende egozentrische, besitzenwollende, vorwiegend einseitig erosbestimmte Liebe (*amor concupiscentiae*), die nicht selten durch List, Betrug und Gewalt zum Ziel kommt. Gewiß ist vieles von dem, was in den Liebesliedern steht, Spiel, Wort- und Gedankenspiel, aber die Intensität und Plastizität des Geschilderten artikulieren zuweilen doch Lebensrealität, gewiß dort, wo das Verhältnis von Liebe, Sünde, Triebverfallenheit und innerer Freiheit leidenschaftlich diskutiert wird. Liebe und Sexualität sind in den CB zweifelsohne Ausdruck eines erlebten und gelebten Geschehens mit allen Problemen.

Schon das in den CB auf die Liebe übertragene Bild von der *militia* als Kriegsdienst, mittelalterlich als Ritterdienst, resultiert aus Ovid¹³. Für die Parallelisierung von Venusdienst und Kriegsdienst ist Ovid der *locus classicus*¹⁴. Die Vagantendichter der CB haben dieses Bild ausgestaltet. So erhofft sich derjenige, der im Ritterdienst Amors oder der Venus steht, Sold¹⁵ oder einen

¹³ Amores I 9,1: *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido.*

¹⁴ CB 56, 2,3–7: *sollemnizent Veneris gimnasia! / decet iocundari, / quos militare contigit / Dyoneo lari. / Amor cuncta superat, / Amor dura terebrat.*

¹⁵ CB 72, 1^b, 1–3: *Dudum militaveram, / nec poteram / obfrui stipendo.*

Siegespreis¹⁶. Während das ovidische Thema der *militia Veneris* in den CB (56, 2,5; 62, 8,7; 80, 1^a, 3; 94,2; 144, 3,1; 162, 4,4; 182, 1,6) gelegentlich nur sporadisch begegnet, sich, wie schon oben angeführt, auf Dienst und Sold beschränkt (CB 72, 1^b, 1–3) oder den Geschlechtsakt mit kriegstechnischen Ausdrücken charakterisiert¹⁷, wird in CB 166 die *militia* zum konsistenten Motiv¹⁸. In CB 115 ist Venus im Besitz eines Feldherrnzeltes¹⁹.

Manche Liebeslieder der CB existieren geradezu durch ovidische Bilder. Ein beredtes Beispiel dafür ist CB 62 mit mehreren Ovid-Reminissenzen in den Versen 3,3 (*dum surrepit clavis oculorum poris*)²⁰, 7,1 (*Fronde sub arboris amena*)²¹ und 8,4–5 (*ut vaga ratis per equora, / dum caret anchora*)²².

Die vehementen Absage an die Liebe in CB 63 aus der Feder des berühmten Dichters Petrus von Blois lehnt sich vielfach an die Herkules-Passagen Ovids an²³. Hier zeigt sich zugleich der bereits erwähnte freimütige Umgang des Mittelalters mit der antiken ovidischen Mythologie. Man wählt nicht nur unbefangen traditionelle Bilder (Thetis für Wasser, Jupiter für den Himmel, Bacchus für Wein, Venus oder Amor für die Liebe), sondern bevölkert auch ungeniert die Landschaft mit Faunen und Nymphen (CB 72, 3^a: *Satiros hoc excitat / et Driadum choreas, / redivivis incitat / hoc ignibus napeas*), betet zu den antiken Göttern²⁴, feiert antike Feste, das Frühlings-Venusfest (CB 161), und bringt Tieropfer dar²⁵. Ihre Mythologie-Kenntnisse erwarben die CB-Dichter vorwiegend aus Ovids *Metamorphosen*²⁶.

Ovidische Bildformen artikulieren sich auch in den Beschreibungen der Schönheit eines Mädchens in den CB. Die *descriptio* folgt meist dem Schema „von oben nach unten“ und hört gewöhnlich bei der Brust auf. CB 67 bietet das zweifelsohne beste Beispiel der *descriptio* im Einzelnen von der Stirn (3^a,5: *frons nivea*), den Augen (3^b,7: *luce micant ocelli*), der Nase (4^a, 3: *naris eminentia*), den

¹⁶ CB 74, 5, 8–10: *miser e contrario / qui sublato bravio / sine spe laborat*

¹⁷ CB 65, 3^b, 12: *nam intra seram militavi virginalis porte; CB 72, 3^b, 1: Dudum militaveram.*

¹⁸ CB 166, 1; 1–2: *Iam dudum Amoris militem / devotum me exhibui; 166, 2, 3–4: sed non fugat belli strepitus / nisi virum degenerem; 166, 3, 7: quod feriat me Veneris iaculo.*

¹⁹ CB 115, 4, 2: *ad pretorium presenter Veneris.*

²⁰ *Fast. III 19: blanda quies furtim vicitis obrepdit ocellis.*

²¹ *Am. III 5, 8: Fronde sub arboris.*

²² *Trist. V 2, 39: Ancora iam nostra non tenet ulla ratem.*

²³ *Her. IX; Met IX 182–199; zu den Einzelnachweisen vgl. R. W. Lenzen, Überlieferungsgeschichtliche und Verfasseruntersuchungen zur lateinischen Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter, Bonn 1973, S. 63–65.*

²⁴ CB 155, 3: *Si non exoro superos, / Altitonem cum Hercule, / scio, quod igniferos / dolores fero; sedule / et Iunonem cum Pallade et Helenam cum Venere, / non prospere / hanc me continget vincere.*

²⁵ CB 135, 4,1/4: *Nunc Amor aureus advenies ... / et dabitur saliens aries!*

²⁶ *Carmina Burana. Die Gedichte des Codex Buranus lateinisch und deutsch. Übertragen von C. Fischer, Übersetzung der mittelhochdeutschen Texte von H. Kuhn, Anmerkungen und Nachwort von G. Bernt, Zürich und München 1974, S. 443. Zum Komplex der Mythologie – Rezeption in den CB vgl. auch H. Unger, De Ovidiana in Carminibus Buranis quae dicuntur imitatione, Berlin 1914.*

Lippen (4^b, 2: *castigate tumentibus labellulis*), dem Mund (4^b 3–4: *roseo nectareus / odor infusus ori*), den Zähnen (4^b, 5–7: *pariter eburneus / sedet ordo dentium, / par niveo candori*), der Brust, dem Kinn, dem Hals bis zu den Wangen (5^a, 1–2: *Certant nivi, micant lene/ pectus, mentum, colla, gene*). Eine Quelle dieser *descriptio* dürfte Ovid, *Met* I 484; *Am.* III 3, 5 gewesen sein²⁷.

Dem CB-Gedicht 71 (5^a, 1–3: *Quod michi datur, expaveo / quodque negatur, hoc aveo / mente serena*) liegt die Ovid-Sentenz *Am.* II 19,3 (*Quod licet, ingratum est; quod non licet, acrius urit*) zugrunde, die bei Ovid ähnlich mehrfach bezeugt ist²⁸.

Auf Ovid (Met.X 342–344) basiert auch das Schema der fünf Stufen der Liebe zur Annäherung der Geschlechter, das ausführlich in CB 154, 6ff beschrieben ist. Hier ist zu erfahren, dass die Liebesverbindung vom Anblick (*visus*) über Gespräch (*colloquim*), Berührung (*tactus*) und Kuß (*compar labiorum*) zur körperlichen Vereinigung (*actus*) fortschreitet. Allerdings scheint die strenge Festlegung nach Zahl und Reihenfolge der fünf Stufen der Liebe erst bei den antiken Klassikerkommentaren Porphyrio und Donat erfolgt sein. CB 72 bietet gleichfalls die Stufen der Liebe (2^a, 1–2: *Risu, colloquio, contactu, basio*). Hier hat das Mädchen dem Mann die fünfte Stufe der Liebe verweigert, bis der Mann sie doch überwältigt und gleichsam vergewaltigt²⁹. Dass in manchen Schilderungen eines Liebeserlebnisses die Verführung des Mädchens wie hier recht gewaltsam geschieht, geht gewiß auf den Einfluß der ovidischen Lehre der Liebeskunst zurück (*Ars* I 673ff.).

Die Forschung interpretiert CB 92 über *Phyllis und Flora*, die an einem *locus amoenus* einen Wortstreit austragen, ob der Ritter oder der mit einer Pfründe begabte Kleriker als Liebhaber vorzuziehen sei, als „ovidische Satire“³⁰ Demnach gilt das Gedicht als „parodistische Invektive gegen eine Auffassung, die die Liebe zum Maßstab aller Dinge erhebt und dadurch die Weltordnung pervertiert“³¹.

Das elegische Distichon CB 99, das die zweifache Schuld des Äneas an Didos Tod artikuliert, wurde als Original-Text aus Ovid (*Her.* VII 195f.: *Prebuit Eneas et causam mortis etensem; / Illa sua Dido concidit usa manu*) in die CB-Sammlung aufgenommen. Das gilt auch für das elegische Distichon CB 176 aus Ovids *Ex Ponto* I 3, 17f. (*Non est in medico semper, relevetur ut eger,* /

²⁷ Unger (Anm. 25), S. 53; W. Offermanns, *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal / Ratingen / Düsseldorf / 1970, S. 129–156.

²⁸ *Am.* II 19,31.36; III 4, 17.25; *Fast.* II 776; vgl. Unger (Anm. 25), S. 49.

²⁹ K. Helm, *Quinque lineae amoris*, Germanisch-Romanische Monatsschrift 29, 1941, S. 236–247; L. J. Friedmann, *Gradus amoris*, Romance Philology 19, 1965, S. 167–177. In den CB wird mehrfach auf die Liebesstufen Bezug genommen, so in CB 63^a (*Ni fugias tactus, vix evitabitur actus*) oder in CB 88,2 (*Tantum volo ludere, tantum contemplari, / presens volo tangere, tandem osculari / quintum, quod es agere, noli suspicari!*)

³⁰ R. S. Haller, *The Altercatio Phyllidis et Florae as an Ovidian Satire*, „Mediaeval Studies“ 30, 1968, S. 119–133.

³¹ Vollmann (Anm. 11), S. 1064.

Interdum docta plus valet arte manus) mit der Aussage, dass die Krankheit bisweilen stärker als der Arzt ist.

Nach A. G. Elliot³² vertritt CB 105 Ovids heitere Auffassung von der Liebe gegen zeitgenössische Mißverständnisse. Dem anonymen Dichter attestiert Elliot gründliche Kenntnisse Ovids aufgrund wörtlicher Übernahmen aus der *Ars II* 493–640, einer Passage, in der Ovid Apoll und Venus als Lehrer der richtigen Liebe einführt. Überzeugend wirken auch die zahlreichen wörtlichen Anklänge an Ovid in CB 105, 2,1 (*Am. II* 5,1: *pharetrate Cupido*), in 105, 6,3 (*Met. XIV* 356f.: *si non evanuit omnis / herbarum virtus*), in 105, 6,4 (*Rem. 139: Otia si tollas, periere Cupidinis arcus!*) in 105, 7,4 (*Ars II* 501: *Qui sibi notus erit, solus sapienter amabit*), in 105, 9,1f. (*Ars II* 609: *Condita si non sunt Veneris mysteria cistis*), in 105, 9,4 aus *Ars II* 607, in 105, 10,3 (*Ars II* 633: *Corpore si nequeunt, quae possunt, nomina tangunt*) und in 105, 10,4 aus *Ars II* 625.

Das Schwanken des Liebhabers zwischen Liebe und Haß in CB 113 (3,1: *Hic amor, hic odium*) weist unverkennbar auf die Liebeskonzeption Ovids (*Am. III* 11,34: *hac amor, hac odium*) hin.

Das CB-Gedicht 116, in dem der Dichter glaubt, sterben zu müssen, weil die Geliebte sich ihm verweigert, weist mit dem Vergleich *Lied des sterbenden Dichters – Schwanengesang* (CB 116,1) eindeutig auf Ovid als Quelle hin (*Fast. II* 108–110; *Her. VII*, 1f.)

Das Liebeslied CB 178 versteht A. G. Elliot³³ zu Recht als ironisches Spiel nach der Art Ovids als Umkehrung der „wörtlichen“ Aussage durch die Verwendung absichtlich gewählter Beispiele.

Die zwei Sprüche CB 188, die in verschiedener Form den gleichen Inhalt variieren, dass der Reiche hofiert, der Arme nicht beachtet bzw. benachteiligt wird, setzen als Quelle u.a. das bekannte ovidische Sprichwort *donec eris felix, multos numerabis amicos* (*Trist. I* 9,5) voraus.

Die Nachweise ovidischer Bildformeln, gedanklicher Motive und formaler Floskeln in den CB ließen sich noch mühelos vermehren. Nur ein Beispiel sei hier noch angeführt, das im Mittelalter am weitesten verbreitete und bis heute berühmteste Gedicht der CB, die „Vagantenbeichte“ (CB 191) des *Archipoeta*, des Schützlings des Kanzlers Rainald von Dassel, der den von ihm vielfach imitierten Ovid als den Dichter *par excellence* preist (CB 191, 16,4: *Nasonem post calicem carmine preibo*). Daß der *Archipoeta* in CB 191 unverkennbar auf Ovid (*Am. II* 4) Bezug nimmt, auf ein Gedicht, in dem Ovid der Geliebten seine Treulosigkeit beichtet und zugleich zu verstehen gibt, dass er nicht anders kann, ist durch die Forschung hinreichend bewiesen. Die umfangreiche Forschungsliteratur zur „Vagantenbeichte“ registriert die zahlreichen Ovid-Allusionen³⁴ des Gedichts.

³² The Bedraggled Cupid: Ovidian Satire in *Carmina Burana*, „Traditio“ 37, 1981, S. 426–437.

³³ The Art of Inept „Exemplum“: Ovidian Deception in *Carmina Burana* 117 and 178, „Sandalion“ 5, 1982, S. 353–368.

³⁴ Vollmann (Anm. 11), S. 1216–1219; *Der Archipoeta. Lateinisch und Deutsch* von H. Krefeld, Berlin 1992, S. 117–121.

Besonders eindrucksvoll sind beim *Archipoeta* jene Ovid-Reminiszenzen, wo er von seinem Tod spricht und ihn das Erleben höchster Wonne in Liebe und Wein wie ein Schauer süßen Sterbens durchrinnt (CB 191, 6,2–3;12, 1–2):

*Morte bona morior, dulci nece necor
meum pectus sauciat puellarum decor...*
*Meum est propositum in taberna mori
ut sine vina proxima morientis ori.*

Hier gewinnt die unmittelbare Wirkung Ovids ausdrucksvolle Lebendigkeit: Ovid hatte den Wunsch geäußert (*Am.* II 10, 29–30; 35–38), im Augenblick der Liebesvereinigung zu sterben. Zu Recht betont F. Munari, dass Ovids Bild beim *Archipoeta* kein toter Stoff ist, dass Ovids Bekenntniss sich mit dem deckte, was der *Archipoeta* mit allen Fasern seines Körpers empfand und dass die *imitatio* hier zur Neuschöpfung führt³⁵.

Im Sommersemester 2002 hatte der Präsident der Freien Universität Berlin Professor Dr. Iancu Fischer zu Gastvorlesungen eingeladen. An meinem Seminar hielt er einen brillanten Vortrag zur Situation der Latinistik in Rumänien. Wir führten fruchtbare Gespräche auch über die *Carmina Burana* und Ovid. Einige dieser Früchte seien dem ehrenden Gedenken des Kollegen und Freundes Iancu Fischer hier gewidmet. Wir planten für 2003 ein gemeinsames Symposium am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Der Tod war schneller. *Requiescat in pace.*

Seminar für Mittellateinische Philologie
der Freien Universität Berlin
Schwendenerstr. 1
Berlin

³⁵ Munari (Anm.), S. 16–17.